

TFG

VVAA.
DE LA LÍNEA A LA MATRIZ

Presentado por Esthéphany Donderis Fernández
Tutor: Guillermo Aymerich Goyanes

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En la siguiente memoria se relata la investigación y desarrollo del proyecto VVAA. Se trata de una producción artística clasificable como *fiber art* o arte textil. Tomando la técnica del tapiz se ha trabajado con materiales que no están vinculados tradicionalmente a él para crear de una forma escultórica una obra bidimensional y pictórica. A partir de una línea se crea una superficie que es al mismo tiempo soporte y obra.

En este proyecto se recoge también un estudio de ciertos aspectos implícitos al arte textil como el estar asociado a la mujer y el prejuicio de estar subyugado históricamente a la pintura. Se examinara los motivos que han dado lugar a estas consideraciones y a catalogarlo como un eslabón débil en la delgada línea que separa arte y artesanía.

Palabras clave: arte/artesanía, tejido, mujeres, tapicería, lenguaje, matriz

ABSTRACT

The following report relates the research and the development of the VVAA project. It is an artistic production classifiable as fiber art or textile art. Inspiring by the technician of the tapestry, I have worked with materials that are not traditionally linked to it, in order to create in a sculptural way a two-dimensional and pictorial piece of work. Starting with a line, it is created a surface that is at the same time support and work.

This review also collects a study of some implicit aspects of the textile art, as being associated with women issues, and the prejudice to be historically subjugated to the painting. It will be examined the reasons which led to these considerations and to classify it as a weak link in the thin line between art and craft.

Keywords: art/craft, weave, women, tapestry, language, matrix

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
3. VVAA	
3.1. El tapiz.....	8
3.1.1. Lenguaje femenino.....	8
3.1.1.1. Tradición y mitología.....	9
3.1.1.2. El tejido como texto.....	10
3.1.2. La evolución de un arte.....	11
3.1.2.1. Historia del tapiz.....	11
3.1.2.2. El <i>fiber art</i>	12
3.2. Arte o artesanía.....	14
3.3. Referentes.....	17
3.3.1. Soledad Sevilla.....	17
3.3.2. Eva Hesse.....	18
3.3.3. Ruth Asawa.....	19
3.3.4. Louise Bourgeois.....	20
3.3.5. Matt Mullican	21
3.4. VVAA Tapices.....	22
3.4.1. Antes de.....	22
3.4.2. Idea a trabajar.....	23
3.4.3. Técnica.....	25
3.4.4. Proceso.....	26
4. CONCLUSIONES.....	30
5. BIBLIOGRAFÍA	31
5.1. Libros.....	31
5.2. Revistas.....	32
5.3. Tesis.....	33
5.4. Catálogos.....	33
5.5. Web.....	34
5.6. Audiovisuales.....	34
6. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	35

1.INTRODUCCIÓN



Esthéphany Donderis: VVAA
(detalle), 2015

Para presentar este trabajo es necesario decir que las raíces del proyecto están en Lisboa, fue durante mi estancia Erasmus en el curso pasado cuando descubrí el arte textil, gracias a la asignatura de *Tapeçaria*. El haber obtenido esta beca me aportó una gran cantidad de experiencias y artísticamente ha dejado su huella en mi con el *fiber art*, el arte de la fibra, el arte textil.

En la Faculdade de Belas Artes de Lisboa empecé a trabajar con la técnica del tapiz y a experimentar con todo tipo de materiales. Descubrí un mundo al que se le había dado la espalda en todos mis anteriores años de formación, un mundo que empezaba en los talleres de la Bauhaus y llegaba a nuestros días con artistas como El Anatsui.

Con la curiosidad de probar todo tipo de elementos en los trabajos, acabé encontrando en el alambre mi hilo conductor. La idea de, a partir de una línea crear estructuras solidas, matrices, incluso objeto tridimensionales me fascinó y esta asignatura ha sido una de las que más he disfrutado durante mi formación. Al acabar mi Erasmus pude ver mi amor por el arte textil correspondido al ser mi trabajo seleccionado para exponerse en el *Museu de Tapeçaria* de Portalegre, Portugal.

Sintiendo el vínculo con este arte aún presente no tuve ninguna duda al plantearme cómo resolver el Trabajo de Fin de Grado. Iba a trabajar con alambre e iba a realizar tapices.

De las pequeñas piezas realizadas con anterioridad me he lanzado en este proyecto a hacer tapices a mi altura, de 1,78m, en los que poder trabajar realmente, pasar los líneas de un lado a otro una y otra vez, repetida y repetidamente. Tenía ganas de abordar este trabajo manual que lleva a un estado de casi meditación y poder ensimismarme durante horas mientras se iba creando una red a partir de una línea.

En el presente trabajo se ofrece primero una investigación del marco teórico alrededor del tapiz. De sus inicios históricos a otros planos culturales relacionados con él: la relación tejer/mujer desde hace milenios, la mitología y la literatura donde se repite desde Homero a Cortázar la figura de la tejedora y la distinción entre arte y artesanía que negó a la creación textil cualquier prestigio.

En cuanto a la producción artística, se ha realizado una serie de tres obras de la que se explicará las ideas, los materiales, y las distintas etapas de desarrollo. No se ocultará tampoco los puntos críticos en los que se ha tenido que volver a reestructurar todo el planteamiento del trabajo; momentos en los que temiendo haber perdido el sentido de la obra, se ha visto finamente a esta resurgir viva y expresándose como ella misma deseaba.

Las obras creadas son tapices de materiales fríos, industriales, metálicos, mezclados con hilo, telas y cuerdas que dan un contrapunto orgánico. Aún así son trabajos en los que impera la sobriedad y la repetición. Los tapices no expresan traumas, no son autobiográficos ni tampoco reivindicativos, son 200 de las horas de mis últimos meses reflejadas en un trabajo que me veía llamada a crear. Puede que esta no sea una razón suficientemente buena ni poética para un proyecto, creo que al menos William Morris me entendía al decir que:

“La fuente principal del arte es el placer del hombre en su trabajo cotidiano y diario, que se expresa y toma cuerpo en el trabajo mismo.¹”

Es necesario aclarar también en esta introducción la diferente nomenclatura que se utilizará para la técnica utilizada en el proyecto. Como no hay un referente con el que identificar totalmente la obra que he realizado se usará diferentes términos para referirme a este tipo de formato artístico.

Por un lado estaría el de tapicería, ya que así se llamaba la asignatura dónde enseñaban esta técnica, *Tapicería* (Tapicería), por ello también me referiré a las piezas que he realizado como tapices, aunque no encajen con la definición tradicional de estos, por último también está el nuevo *fiber art*, donde encajaría más holgadamente mi trabajo, ya que no están acotados aún los límites de este nuevo estilo.

¹ MORRIS, W. *Arte y sociedad industrial*, p. 184.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Crear en el campo estético no supone tanto un objetivo cuanto una manera particular de hacer, no es tanto una meta por alcanzar cuanto un proceso por desarrollar².

Pere Salabert

En el presente trabajo de fin de grado se ha querido realizar una obra artística con implicación total en todos los pasos necesarios para empezar y finalizarla desde la creación de los bastidores a la elección y tejido de cada material. Es en cierta forma una obra pictórica en la que, en lugar de utilizar color sobre un lienzo en blanco se ha creado el propio lienzo directamente con el color/materia.

La técnica utilizada, la tapicería, es en sí misma un objetivo que he logrado alcanzar durante mis años de formación, el objetivo de encontrar una técnica que se adaptara a mi forma de trabajar, con la que estuviera cómoda y la sintiera como personal.

En cuanto al contenido de la obra quería continuar también con la línea de trabajo con la que me identifico, de sobriedad cromática y formas geométricas que se repiten en la composición. En definitiva, en la parte de desarrollo práctico quería mantenerme en un campo que he empezado a experimentar hace poco y en el que obtengo total satisfacción durante el proceso de trabajo.

También he considerado necesario el realizar una labor de investigación en cuanto a la técnica que he utilizado, pues lleva muchos valores asociados

En primer lugar me documenté sobre la historia del tapiz, que en realidad empieza mucho antes de este con el *weaving* (que se podría traducir inexactamente como tejer), la creación de tejidos, que se lleva realizando desde las primeras civilizaciones. De ahí descubrí que el tapiz es un tipo de textil que se ha desarrollado en nuestra cultura desde el siglo XV y que es a partir de este de dónde ha surgido el actual arte textil.

La identificación social de la mujer como “ser que teje” también fue un tema que quise abordar, ya que sigue afectando a cómo se ve hoy en día el arte hecho con tejidos, se sigue relacionando con lo femenino y lo doméstico.

Por último fue preciso tratar la distinción entre arte y artesanía. Investigar los límites entre uno y otro y cómo se posicionaron sobre ello diferentes movimientos y artistas resultó muy interesante.

² SALABERT, P. *Teoría de la creación en el arte*, p.174.

Entre las metas que quería alcanzar durante la elaboración de este trabajo estaba, también, la de poder auto justificarme y ganar seguridad en el tipo de proyectos artísticos que realizo. El trabajar con imágenes no figurativas y en un soporte un tanto extraño como el utilizado esta vez, siempre hace que algún amigo o familiar pregunte que qué significa lo que haces, qué quiere decir. Esto además me sucedió con mi tutor, que me incitaba a añadir una justificación narrativa al trabajo práctico que iba a realizar.

El luchar continuamente con puntos de vista de este tipo me ha hecho buscar referentes teóricos que den valor al arte como creación. En mi trabajo se lleva a cabo experimentaciones con formas y materiales en un universo geométrico en el que me siento cómoda y tengo la necesidad de crear.

Para conseguir estos objetivos he examinado, en la parte práctica, la labor de artistas que por su trabajo pudieran inspirarme formal y técnicamente. El arte textil es muy vasto y con Internet se puede llegar a encontrar gran cantidad de artistas de los que poca información se puede obtener a parte de un par de fotos. Por una parte esta gran cantidad de información disponible me ha sido útil, aunque el no poder contextualizar e indagar sobre quién ha realizado la obra crea un vacío perjudicial a la hora de valorar el trabajo y poder tomarlo como referencia o no.

Para documentarme en la creación del marco teórico la posibilidad de acceder a artículos de revistas y tesis de forma online ha sido decisiva, en parte por su lectura, pero sobre todo gracias a las referencias que hacían a fuera de sus escritos. Con ello he podido ir creando una red de libros, artistas, escritores, obras, movimientos... imprescindible para tener una visión clara de los campos que me interesaba investigar.

3. VVAA

3.1. EL TAPIZ

En este apartado se va a tratar, de forma breve, la historia y evolución del tapiz, siendo para ello necesario el realizar primero una pequeña introducción sobre el nacimiento del tejido.

La técnica para tejer es muy sencilla, basta con intercalar la trama entre la urdimbre, partiendo de esta simplicidad se entiende que esta técnica se desarrollara de forma paralela e independiente desde el inicio de los tiempos en todos los rincones del mundo. Nos podemos incluso remontar a la prehistoria para encontrar los primeros tejidos ya que el análisis de chinchas prehistóricas está empezando a revelar la gran antigüedad que tienen los tejidos como producto cultural, antecediendo a los metales y la cerámica. Desde entonces hasta ahora todas las civilizaciones han tenido una estrecha relación con los tejidos que han creado, siendo hoy en día un producto cultural indispensable.

Durante la investigación se ha encontrado usos y creaciones textiles de gran interés en diferentes épocas y culturas, pero debido a que el proyecto realizado se ha desarrollado bebiendo del arte textil occidental contemporáneo, y que este descende de los tapices europeos, la investigación va a quedar acotada a la evolución del arte de tejer solamente en la cultura occidental.

Como parte del arte textil y su historia, también se va a abordar el concepto de género, puesto que el tejer siempre ha estado vinculado, de una forma prácticamente exclusiva, al universo de las mujeres.

3.1.1. *Un Lenguaje femenino*

Vamos a examinar a continuación como se ha creado el lazo literario entre lo femenino y el tejer, desde los mitos hasta algunos escritores más cercanos a nuestro presente.

Poéticamente se puede considerar que en la historia de la tela hay un hilo luminoso que entreteje dos ejes: el divino y el humano. De un lado están los múltiples mitos que enlazan a diosas con la protección y manufactura de prodigiosos tejidos. Del otro están las mujeres, responsables desde el comienzo de nuestra especie de nutrir y abrigar los cuerpos amados de sus familiares³.

³ CABANILLAS, S. *El hilo de Aracne*.

Así, gracias a los mitos sobre diosas e hilanderas, y a la labor silenciosa durante milenios de las mujeres en los telares, se ha creado un tejido de significados que nos acompañan en nuestro lenguaje e imaginario colectivo hoy en día.

3.1.1.1. Tradición y mitología

Es importante destacar el hecho de la gran cantidad de mitos y leyendas sobre el acto de tejer, pues nos hace ver lo ligado que ha estado a todas las civilizaciones y sobre todo cómo esta actividad ha estado vinculada siempre a la mujer.

La mitología nos ofrece varias interpretaciones del arte de tejer, en diferentes culturas encontramos a diosas dedicadas totalmente a este, como el caso de Lalen Kuze, araña-madre mito cosmogónico mapuche. Destacar también la relación en gran cantidad de mitos y leyendas, como posteriormente en obras artísticas de toda naturaleza, entre el tejer y la araña.

Para los mayas, Ix Chel era la patrona de las tejedoras, así como también de la Luna, la fertilidad, la medicina y el enhebrado de las palabras, protegiendo tanto la vida como el lenguaje. No es casualidad la relación que en entre tela y palabra: trama, urdimbre, tejido, hilo, más adelante analizaremos esta simbiosis.

En la mitología griega, que es la que está ligada a nuestra historia, encontramos historias de mujeres como Helena de Troya y Penélope, que hacen (y en ocasiones des-hacen) tapices mientras están a la espera de que los hombres acaben con sus guerras y se decida su futuro; como de otras que, por el contrario, tejiendo crean su lucha y sublevación, como Filomena o Aracne, quien se atrevió a retar con sus tapices a la diosa de las artes, Atenea. Dentro de las todopoderosas diosas podemos diferenciar a las que simplemente han sido representadas tejiendo, como Circe y Calipso, de otras que hacen del tejido algo más importante, como las Moiras, que tenían en sus manos los hilos que correspondían a las vidas de las personas, y tejiéndolos y cortándolos decidían sus destinos.

Desafortunadamente la representación de la mujer delante del tapiz pocas veces tiene que ver con empoderarla, está más relacionado con la realización de una actividad silenciosa, discreta, que no molesta. Se nos muestra una mujer que no entra en conflicto, pura. La pureza de la mujer, su pasividad, comporta una carencia de yo, las mujeres no tienen historia propia, pero consuelan y apoyan a los demás en silencio, sin llamar la atención, con

delicadeza, castamente, con una entrega que tiene algo de martirio, de sacrificio⁴.

Estos mitos nos evidencian, mayoritariamente, una imagen de la mujer como sujeto no-activo, no participa ni en la historia, ni en las aventuras, ni en la guerra. Queda pasivamente esperando, tejiendo su telar como vía de expresión, de contar su historia y la de sus circunstancias, como diría Ortega y Gasset. Por ello podemos considerar el tejer como la forma de comunicación de la mujer, y el tejido como su historia.

3.1.1.2. El tejido como texto

Texto significa tejido...el texto se hace, se elabora en un perpetuo entretejimiento⁵.

Roland Barthes

Como hemos visto, el tejer, ya desde los antiguos mitos, está ligado a la mujer como su forma de expresión, su lenguaje; en los tapices cuentan sus historia, son sus textos. Además de con esta forma simbólica, existen múltiples vinculaciones entre texto y tejido, empezando con la misma raíz de la palabra: texto viene del latín *textus*, que es el participio del verbo Tejer, tejido. La relación entre los dos conceptos no acaba ahí, como hemos visto anteriormente, en muchas expresiones actuales encontramos también esta identificación del tejido con el texto: la trama de una novela, perder el hilo de la conversación, hilar fino...

Jose Luís Borges utilizaba muchas metáforas sobre el arte de tejer en sus escritos, la mayoría de ellos debido a las referencias a la mitología griega de forma implícita, y por veces explícita, en su obra. También Cortázar deja patente en sus libros la vinculación de las mujeres con el tejer, como forma de ocupar su tiempo, de darle algún valor a sus minutos y a sus horas:

“A parte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada”⁶.

Aquí, llevando la contraria al pensamiento feminista que considera que la mujer ha sido apartada de las labores más decisivas, importantes y públicas, Cortázar juega con que ha sido ella misma la que se ha querido evadir de cualquier tipo de responsabilidad con la excusa de ocupar su tiempo tejiendo.

Sea como fuere, el tejer también representa este paso del tiempo, al tejer estamos creando coordenadas que congelan el tiempo en cada cruce entre

⁴ LOPEZ MONDEJAR, L. *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*, p. 63.

⁵ BARTHES, R. *El placer del texto*, p. 104.

⁶ CORTAZAR, J. *Bestiario*, p. 10.

trama y urdimbre, queda registrado cada paso de la aguja del reloj con el paso de un hilo entramándose entre los otros.

3.1.2. La evolución de un arte

Se va a realizar un breve recorrido por la historia del tapiz, desde que nació como tal en la Edad Media, hasta la actualidad, donde se ha evolucionado dando paso al arte textil o *fiber art*.

3.1.2.1. Historia del tapiz

En la historia occidental, el origen de los tapices se remonta a la Edad Media, siendo al principio grandes trozos de tela utilizados para separar estancias y/o protegerlas del frío, según fuera necesario. Desde un principio se puso la atención en sus posibilidades estéticas, y su valor empezó a aumentar conforme lo hacía la calidad de los materiales con los que se confeccionaban y sus diseños. De este modo, los tapices, empezaron a adquirir un papel decorativo que, finalmente, llegaría a equipararlos a los grandes murales y cuadros, tanto fue así que artistas del nivel de Rubens y Goya fueran llamados a realizar los modelos pictóricos ("cartones") exclusivos a partir de los cuales se confeccionarían los tejidos.

Tras estas consideraciones, se puede entender el prestigio que llegarían a tener los tapices, llegando a convertirse en un arte. A pesar de esto nunca poseyeron autonomía propia, siempre estuvieron subyugados a la pintura ya que los tapiceros se limitaban a copiar los cartones en los talleres.



Goya: *Merienda Campesina*, 1778.
Cartón para tapices.

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII el tapiz, sin haber variado apenas ni en forma ni en contenido, pudo seguir gozando de prestigio y siendo un símbolo de estatus y buen gusto. Pero en el siglo XIX la llegada de la Revolución Industrial, con las ansias de innovación y la mecanización, hizo que la tapicería cayera en decadencia.

Es en el movimiento *Art&Crafts*, gracias a William Morris y la aportación de John Ruskin, donde el tapiz ve su tabla de salvación. Apoyados en unos razonamientos teóricos anti-industriales y socialistas, Morris y Ruskin inician una vuelta a los valores tradicionales artesanales que rescata al tapiz y a las técnicas de manufacturación. Se dota al tejedor de independencia respecto a los pintores y de condición de artista, frente a la de obrero asalariado.

A los tapices se les devuelve su aspecto más decorativo y también sus técnicas: renuncia a la perspectiva, empleo de pocos colores, tintes naturales, formas primitivas, dibujos planos, materiales más gruesos,... en palabras de Morris:

"No debéis olvidar nunca la naturaleza del material con el que trabajáis. Éste debe utilizarse para aquello a lo que mejor se adapte. Las limitaciones inherentes al material deben ser motivo de placer y no de obstáculo".

El darle importancia a las cualidades propias del material y trabajar con ellas fue el germen de una nueva concepción del arte del tapiz, cuya influencia sería decisiva en todos los movimientos textiles posteriores. Los conceptos promovidos por Morris con el movimiento *Arts&Crafts* se expandieron en Europa, surgiendo el *Art Nouveau* en Francia o el *Modernismo* en España, y finalmente en Alemania, décadas después, sería de gran importancia en las enseñanzas de la Bauhaus.



Annie Albers: *City*, 1949.

La Bauhaus, escuela creada en 1929, acogía gran cantidad de disciplinas artísticas, pues habían dejado de lado las divisiones entre arte y artesanía que tenían las academias de arte. El textil y su diseño era aquí una asignatura, mayoritariamente cursada por mujeres (hay cierta controversia sobre cómo se intentaba hacer que las mujeres cursaran solo los estudios de este campo⁷), donde se investigaban texturas, carácter y cualidades del material para obtener el mejor resultado estético y artístico posible. Fue un momento que supuso un gran avance en el arte textil, vemos como ya se empieza a realizar un uso escultórico de las fibras, en palabras de Anni Albers:

“El material (...) es esencialmente no funcional, no utilitario, y por ello, - al igual que el color- no puede ser objeto de una experiencia intelectual (...) Debe percibirse instintivamente (...). En la actualidad tenemos que ejercitar esta facultad sensible para recuperar un don que antes nos era natural. Tenemos que aprender de nuevo a utilizar el grano y la lisura, la suavidad y la rugosidad, el relieve y las combinaciones de materiales finos y gruesos. Estos elementos formales que pertenecen a nuestra experiencia táctil deben ser utilizados en la misma medida que el dibujo y el color”⁸.



Gunta Stölz: *Wall hanging or runner* 1923. Tapiz.

Desafortunadamente la Bauhaus debe cerrar a causa del nazismo y el arte textil se queda sin su principal punto de referencia. A pesar de esto sigue evolucionando gracias a las enseñanzas que los profesores de la escuela continúan impartiendo en sus lugares de exilio. Finalmente en 1962 el arte textil resurge con más fuerza que nunca en la Bienal de Lausanne, inaugurada por Jean Luceart. Es en esta Bienal donde se libera a los materiales y técnicas textiles de su subordinación al dibujo y a la pintura y nace un nuevo arte.

⁷ Se ha querido confirmar la veracidad de esto y se ha encontrado la siguiente información que afirma la discriminación: *Only a year later, in 1920, Gropius suggested a 'tough separation, at the time of acceptance, most of all for the female sex, whose numbers are too strongly represented'. Within six months, a circular to the Master Council re-emphasized that there should be 'no unnecessary experiments' but rather than women should be directed into the Weaving, Bookbinding and Pottery Workshops [...]. The Pottery Workshop, however, was less than keen to accept female students.[...] By 1922 the Bookbinding Workshop had been dissolved. This left only the Weaving Workshop open to women.* WORTMANN WELTGE, S. *Women's work. Textile art from the Bauhaus*, p. 42.

⁸ THOMAS, M; MAINGUY, C; POMMIER, S. *El tapiz: Historia de un arte*, p. 197.

3.1.2.2.El fiber art

Los tejedores-creadores que producen sus obras por si mismos desde el principio hasta el final, se dan cuenta de que su material no es el color, el papel ni el lienzo, sino la fibra.

Marie Frechette



Magdalena Abakanowicz:
Abakan Red, 1969.

La Bienal de Lausanne fue un magnífico escaparate donde convergieron las nuevas formas de entender el trabajo textil.

La mayoría de las obras exhibidas en esa primera Bienal, siguiendo la tradición, estaban diseñadas por artistas pero tejidas por profesionales en talleres. Fueron los creadores que venían de Polonia, desconocidos hasta entonces, los que llevaron la innovación, ya que ellos mismos se encargaban de tejer sus propios trabajos. El pabellón polaco despertó gran interés por este hecho, y de aquí surgió una importante figura en la renovación del tapiz, Magdalena Abakanowicz.

Magdalena y sus colegas provenían de una generación de artistas en cuya educación académica se incluía el arte de crear tejidos y la experimentación con los materiales. Los tapices tradicionales se vieron convertidos en figuras tridimensionales y tejidos con elementos lejanos a los tradicionales. Bajo el peso del tapiz empezaba a surgir un lenguaje textil.

El despegue de este arte se da, además, en un momento en que las mujeres artistas empiezan a tener un reconocimiento en el mundo del arte que antes no tenían y a través de ellas se introduce en el arte aspectos, técnicas y materiales que anteriormente no habían estado presentes.

Los materiales, por sí mismos, abrieron juego a múltiples experiencias. Se extiende el interés por la fibra artificial, los metales, el plástico y, en general, por toda materia de filamento que se preste a la manipulación. Así, el arte textil se sumerge en la aventura del arte contemporáneo.

Se puede ver aquí la evidente repercusión de las palabras de Anni Albers sobre la necesidad de redescubrir los valores propios de los elementos textiles, así estos nuevos artistas que se apartaron de la tapicería tradicional liberando al mismo tiempo a los materiales y a las técnicas textiles de su dependencia de la representación. Por este interés en la fibra, a este arte se le ha pasado a llamar *fiber art*, el arte de la fibra.



Wojciech Sadley: *He*, 1971.

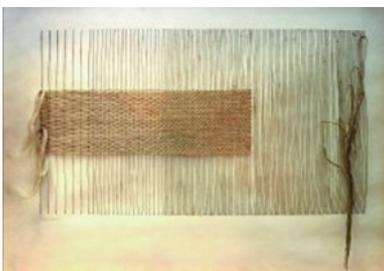
Esta bienal supuso la aceptación y el trampolín artístico para un lenguaje que había estado germinando mientras el Gran Arte le daba la espalda. Desde entonces han sido muchos los artistas que han incluido materiales textiles en su obra, o que han basado toda su producción en crear tejidos. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que a pesar de los profundos cambios que experimentó este arte hubo un valor que le siguió acompañando, la vinculación a la mujer. Prácticamente todos los nombres de artistas del textil

que nos han llegado de aquella renovación son femeninos, aunque desde entonces ha aumentado la cantidad de hombres que hacen también suyo este arte, como es el ejemplo de Wojciech, o actualmente el ghanés El Anatsui. Este artista ha llevado la experimentación con materiales en el tapiz al campo de la protesta utilizando materiales de desecho en su obra con un resultado estético que lo hace parecer un producto lujoso e impecable.



El Anatsui: *In the World, But Don't Know the World*, 2009.

Dejando constancia de las excepciones, no se puede negar las connotaciones femeninas que el arte textil siempre tendrá, es por eso que me he visto obligada a abordar el tema del género al conformar el marco teórico. En un principio mi obra no tiene ninguna intención de hablar de sexos ni cuestionar los roles sociales, pero la técnica habla por sí misma, al igual que cocinar con curry siempre nos recordará a la india, el tejer siempre se asociará a lo femenino. Me he encontrado que, del mismo modo que a mí, a mujeres que he tomado como referente, Eva Hesse y Louise Bourgeois tuvieron que luchar contra el estigma de que si eres mujer, tu arte es femenino, sea lo que fuere que eso signifique. Ellas en ningún momento tuvieron la intención de abanderarse como representantes de lo femenino, llegando incluso a decir que no eran siquiera feministas, pero el análisis de sus obras por la voluptuosidad de las formas, la temática, los materiales...hacen ver de que en su obra dejaban plasmado todo su ser, incluyendo su femineidad. Aunque ellas no quisieran, los significantes con los que se expresaron tienen también mucho que decir.



Teresa Codina: *Núvol en l'aire cel*, 1973.

Por otro lado, hay mujeres artistas que empezaron a usar tejidos justamente por las referencias a la femineidad, para reivindicar sus derechos y hacer valer la presencia de la mujer a través de actividades tradicionalmente vinculadas a ella. A partir de la segunda mitad del pasado siglo la tela se convirtió en medio plástico para el rescate de esa larga conjunción mujer/tejido.

3.2. ARTE O ARTESANÍA

En la literatura, en la pintura, en el arte en general, la mujer que cose, que teje, es una figura recurrente que realiza una actividad fundamentalmente femenina, pasiva, doméstica, valorada socialmente como propia de la feminidad. Las mujeres son artesanas, no artistas, pues parece que “no es que las mujeres hagamos cosas poco importantes sino que formamos parte de una sociedad que cataloga como poco importante cualquier cosa que hagan las mujeres”⁹.

Se hace necesario, al tratar el arte textil, el hablar de la lucha constante porque se le considere un Arte y no se minusvalore como simple artesanía. La línea que separa estos conceptos es ciertamente delgada y ya en la Bauhaus se intentó borrar, pues para ellos tenía el mismo valor (en la teoría) los anteriormente considerados artes menores como los mayores. En la escuela lo importante era que todo arte fuera útil, se equiparaba así la pintura a actividades como la encuadernación de libros o la creación de jarrones.

Personalmente no estoy de acuerdo en que toda artesanía deba ser valorada como arte, pues para mi no lo es; el qué es o no es arte se hace cada día más difícil de delimitar, pero debe haber una voluntad de querer materializar algo significativo para quien lo realiza, aunque después no sea validado como arte por los “expertos”. En la artesanía no siempre hay una intención artística si no que simplemente se crea para obtener un producto útil.

Investigando sobre las diferencias entre arte y artesanía he encontrado artistas con posturas muy diferentes. Por un lado está William Morris, a la cabeza del movimiento *Arts and Crafts*, él era un obvio defensor de la artesanía; concuerdo con sus palabras al apoyar que no concebía una obra si no la podía acabar con sus manos¹⁰. Otros artistas como el escultor inglés Henry Moore apoyaba este tipo de pensamiento, y se posicionaba en contra del artista-intelectual, defendiendo solo a aquel que elabora con sus propias manos la obra que quiere ver realizada. Coincido con esta concepción del arte, aunque también soy consciente del valor de obras que solo se pueden construir industrialmente sin que el autor entre nunca en contacto con el material; en la obra, por poner un ejemplo, de Dan Flavin, no hubiera tenido ningún sentido que fuera él el que se encargara de fabricar los tubos de luz que utilizaba. Sin embargo me seduce mucho más el trabajo de artistas que desarrollan sus ideas desde la materia, siendo responsables, en un sentido muy profundo, de la obra final.

⁹ JULIANO CORREGIDO, D. *Investigación Artística: proyectos y discursos*, p.38.

¹⁰ MORRIS, W., op. cit.

Durante los meses que he invertido en la realización de los tapices, el despertarme cada mañana pensando en la siguiente paso, el próximo material a utilizar, el cambiar una forma... y ponerme a trabajar para con mis manos conseguir lo que quería, ha sido lo que más valor ha tenido para mí. Acabamos entrando en un sistema del arte en el que parece que hay que moverse siempre en búsqueda de la novedad, la reivindicación, el pervertir al espectador...cuando personalmente, encuentro que lo más seductor del arte es el hecho de crear. Muchas veces sin tener una justificación teórica detrás, sin importar que lo que vayas a crear acabe en un cajón o se tenga que destruir, el placer de construir algo y materializar tus ideas merece la pena por sí mismo.

Por otro lado hay artistas que ven con connotaciones negativas el ser tildados de artesanos. De entre ellos la opinión que más me sorprendió fue la de Louise Bourgeois, pues al ser su trabajo tan manual, desarrollando sus ideas desde la materia misma, esperaba un menor rechazo sobre la artesanía, pero en un documental reflejaba así su punto de vista:

”Mira, tengo un motivo de discordia, como dije, con las artesanías...y con los artesanos debido a que su prueba del éxito es realmente si vende o no. Mi prueba de éxito es si genera algo en mí, si me hace una mejor persona, y me da placer. ¿Lo entiendes? Esto es muy, muy diferente¹¹.”

No creo que esta afirmación sea válida porque en el momento que vivimos, una obra de arte para ser validada y alcanzar mayor prestigio social debe estar tasada con un mayor precio según los “expertos” e instituciones.

También, el dar al arte textil valor sólo de artesanía, puede estar vinculado, como menciona el texto que abre este apartado, a que era realizado por mujeres. Es, quizá, hilar demasiado fino, pero puede que por haber sido considerada una labor del ámbito femenino doméstico no ha habido un interés en darle mayor relevancia. Las mujeres se sabían en un segundo plano y no han intentado dar un prestigio a una labor que tranquilamente, por gusto, desempeñaban. Igual que los pintores, de realizar pinturas anónimamente como oficio, pasaron a tener un nombre propio que escribir en mayúsculas a partir del Renacimiento, puede que si el arte textil hubiera estado, desde tiempos de Penélope, en manos masculinas hubiera logrado un reconocimiento mucho mayor con anterioridad.

Establecer qué es el arte y cuál es el límite entre este y la artesanía sería una extensa labor de la que puede que no llegara nunca a extraer conclusiones definitivas. Lo que puedo sacar en claro tras oír numerosas voces, y sobre todo la mía propia, es el valor de convertir el tiempo en una obra, dejando que el objeto refleje el tiempo vivido.

¹¹ BOURGEOIS, L., *La araña, la amante y la mandarina*.

3.3. REFERENTES

Al pensar este proyecto, antes de plantearme qué obra quería crear sabía ya hacia donde iba a encaminar el trabajo, hacia el textil o técnica del tejido. En este camino contaba como guía con del trabajo de Eva Hesse, y, sin tener tanto vínculo técnicamente con mi proyecto, la influencia de Louise Bourgeois y Matt Mullican. referentes artísticos me acompañan desde hace algunos años porque encuentro sus obras tremendamente inspiradoras.

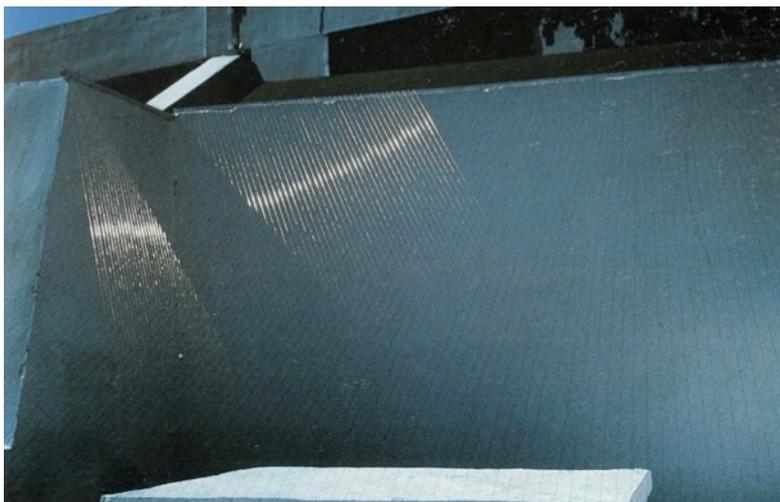
El referente sorpresa apareció con el nombre de Soledad Sevilla, cuyos libros de instalaciones llegaron a mis manos fortuitamente gracias a un compañero. Soledad ha supuesto un descubrimiento con una importancia decisiva en el proyecto que ahora presento.

3.3.1. Soledad Sevilla

Esta artista española es conocida por sus instalaciones, aunque también se ha dedicado al campo de la pintura.

Cuando descubrí su obra me estaba planteando en hacer un trabajo de grandes dimensiones, pues quería aprovechar mi último proyecto para utilizar el espacio universitario como parte del resultado final. Sus instalaciones fueron mi mayor fuente de inspiración en ese momento, aunque finalmente mi camino se acabó desviando hacia otro formato.

Su obra La Alhambra fue la primera que me impactó, pero fueron en *Toda la Torre* y, sobre todo, en *La hora de la siesta*, las que más me llamaron la atención



Soledad Sevilla: *La hora de la siesta*, 1990.

En *La hora de la siesta* dispone en diagonal una trama de hilos de cobre cuyos reflejos dorados varían con los cambios de la luz solar a lo largo del día y de las estaciones.

De mis anteriores experiencias con el tapiz, el alambre era el material con el que más cómoda me había sentido trabajando, aunque no resultara nada sencillo tratar con él. El que Soledad trabajara también con hilos metálicos, y les diera ese juego con la luz me hizo querer experimentar con la simpleza de la urdimbre sin tejer y el reflejo en el metal. Pero no quería realizar una copia de su trabajo, a pesar de mi gran admiración que siento por ella su obra ya ha sido creado.



Soledad Sevilla: *Toda la Torre (día)*, 1990.

Me he podido aprovechar de contemplar su obra y tomarla como referencia, me he alimentado de sus creaciones y a partir de ahí he realizado la mía propia. Mi obra ha acabado siendo mía y no suya, no guarda ningún parecido estético ni conceptual, y eso en realidad me alegra pues no me hubiera gustado acabar copiando el trabajo de otra artista.

De la historia de Soledad, y de su obra, he encontrado más información en los libros que en Internet, extraño hoy en día. Es una artista nacida en Valencia en 1944 cuya obra me parece muy avanzada tanto en cuanto a ideas como técnica, tanto en cuanto a su lugar como a su momento. Su trabajo, realizado en pleno franquismo logra romper con los estereotipos de arte femenino, que dejaban todo lo racional, geométrico, grande en manos del hombre. Todas sus instalaciones son perfectas y me parecen muy ingeniosas, y además queda lejos de caer en lo “espectacular”, la búsqueda de la novedad y de impacto, el marketing que cada vez más está comiéndose al arte de autor.

Su obra puede parecer fría, industrial, en cierto modo des-humanizada pero es en realidad muy poética, evoca recuerdos, sensaciones, demuestra mucha sensibilidad.

3.3.2. Eva Hesse

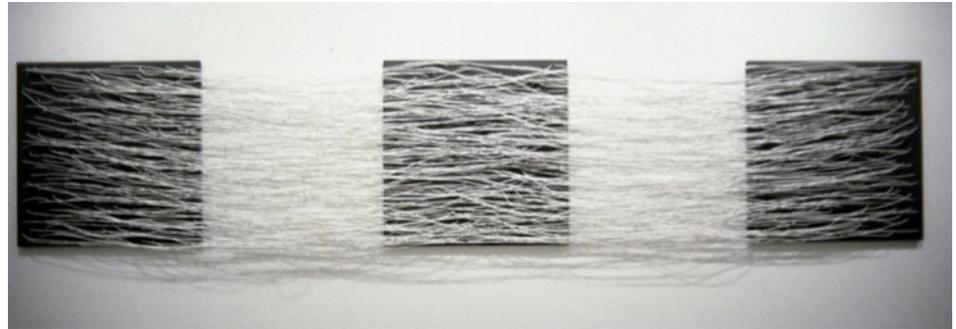


Eva Hesse: *Contingent*, 1968.

Cuando empecé a realizar tapices, los primeros referentes que tuve fueron los tapices en escala de grises (siempre los que eran monocromáticos) de Anni Albers y sus compañeras de la Bauhaus, que descubrí gracias a un libro. Aún así me encontraba falta de algo más experimental, más artístico. Es así como finalmente me reencontré, tras varios años desde que vi por primera vez su obra, con Eva Hesse. Fue la artista que más me influyó a la hora de realizar las propuestas de *Tapeçaria* en la Universidade de Lisboa. Intentando emular uno de sus trabajos fue como me planteé usar el alambre, y desde entonces es un elemento (casi) omnipresente en mis tapices.

Su arte es orgánico y geométrico al mismo tiempo, de repetición, de experimentaciones con nuevos elementos, lleno de absurdos como ella misma decía. Crea un lenguaje único con materiales nada nobles y su obra nos recuerda a lo artesanal, lo hecho a mano, que toma formas geométricas y viscerales al mismo tiempo. Su creación supuso un punto de vista novedoso ante el panorama artístico de su época, donde era el minimalismo lo que imperaba. Es un secreto a voces que, de no haber sido por su prematura muerte a los 34 años, se hubiera convertido en una de las artistas más importantes.

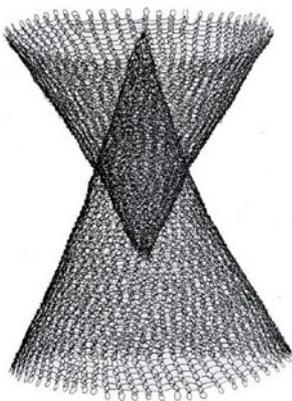
Eva Hesse: *Metronomic Irregularity II*, 1966.



También el hecho de ser mujer puede haberle costado el reconocimiento que se merecía. Ella misma así lo consideraba, lectora de Simon de Beauvoir y esposa de un artista consagrado, Eva veía como era relegada muchas veces a un segundo plano por no ser Adán. Esto le hizo el estar en constante competición con los artistas masculinos¹² y cuando en 1970 Cindy Nemser, en una entrevista publicada en Artforum, preguntó a Hesse sobre la feminidad en su arte, ella contestó: “No valoro la totalidad de la imagen desde estos puntos estéticos o abstractos. Para mí, se trata de una imagen absoluta que tiene que ver conmigo y con mi vida...La mejor manera de evitar la discriminación en el arte es a través del arte. La excelencia no tiene sexo.”¹³. Se resistía a hacer una lectura femenina de su arte, ya que en su momento eso podría quitarle valor.

3.3.3. Ruth Asawa

Ruth Asawa (1926-2013) era una artista americana de orígenes japoneses que he conocido mientras realizaba esta memoria. Se incluye como referente ya que tanto su obra como sus palabras están muy relacionadas con este trabajo.



Ruth Asawa: *Untitled*, 1953.
Crochet con alambre.

Su obra está formada por esculturas de acabado industrial realizadas con alambre. En los años 50 tuvo que enfrentarse a las críticas que la calificaban como esculturas femeninas “domesticas” que estaban en el ámbito de las manualidades femeninas. Ella no entendía esta catalogación de doméstico, consideraba que “Art is doing. Art deals directly with life”¹⁴. Para ella el arte es hacer, crear. Y compartiendo opinión con William Morris, Ruth decía en una entrevista: “An artist is not special, an artist is an ordinary person who can take ordinary things and make them special”¹⁵.

Sus palabras me sirven de refuerzo al ver que se enfrentaba a las mismas cuestiones que me asaltaban a mi al cuestionarme si el planteamiento de este proyecto sería artísticamente válido.

¹² “Incluso embalando soy competitiva... lo vi tan claro. Hasta qué punto tengo esta horrible característica de competir con artistas “masculinos”,[...]”. IVAM, *Eva Hesse*, p. 117.

¹³ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁴ SULLIVAN, R. *Ruth Asawa, The subversively “domestic” artist*.

¹⁵ *Ibíd.*

Por otra parte, su trabajo también me sirve como fuente de inspiración futura. Guarda similitudes con Eva Hesse mezclando en su trabajo rígidos materiales industriales con otros como la fibra de vidrio y el látex. En la forma también contrasta lo inerte del material con figuras orgánicas. Ruth además con sus técnicas rompe la barreras arte/artesanía haciendo crochet con alambre para crear sus esculturas.

3.3.4. Louise Bourgeois

Louise es la artista por excelencia, se puede decir que la primera en alcanzar el gran reconocimiento por parte de toda la sociedad. A la hora de crear Louise es para mí el cómo se es una artista, me es complicado poner en palabras la herencia que tomo de ella, pero no podría dar por completo este apartado sin su presencia.



Louise Bourgeois : *Untitled (I Have been to Hell and Back)*, 1966.

La familia de Louise poseía una fábrica de tapices, y en su trabajo podemos ver la influencia que esto tuvo en su obra, con el constante uso y referencias al textil. Utilizó pañuelos suyos tejidos, su propia ropa, muñecos creados con hilo por ella... para expresar su mundo. Todo su trabajo es altamente autobiográfico y el coser forma tanto parte de su vida como de su obra. En la tela y en el hilo encuentra un vehículo de representación, sutura y sanación en el exorcismo de sus demonios, hasta sus famosas Maman parecen estar realizadas enrollando grandes cuerdas metálicas.

La aceptación social le llegó a Bourgeois de mano de los círculos feministas de Norteamérica en los años 70, a pesar que de esto ella no se considera feminista (suponemos que el término llevaba más connotaciones que el de igualdad de sexos). Sus obras, al ser tan personales y ahondar tanto en los traumas y vivencias hacían que muchas mujeres se identificaran con su obra y la tomaran como bandera.



Louise Bourgeois: *Seven in bed*, 2001.

En lo referente a la dicotomía Arte/artesanía, donde, como hemos visto antes, Louise rechazaba el término *craft*, es patente que en realidad algunas de sus obras vienen del ámbito de las manualidades femeninas más domésticas. Con esto entiendo que lo que rechaza es la posición de artesano como alguien que crea productos preconcebidos para venderse, ella es libre de esa atadura; abraza el trabajo artesano, el trabajo manual, pero no se identifica con crear para vender, ella solo puede crear para exorcizarse.

3.3.5. Matt Mullican

Este artista americano nacido en 1951 es el referente que más se aleja de la obra que he realizado.

Su obra plasma un mundo de símbolos y representaciones geométricas en una suerte de mapas y planos, estas formas están cargadas de significados para el artista. Otra de sus facetas es el realizar performances bajo hipnosis donde entra a formar parte de ese universo ultra ordenado y racional que ha creado, que a la vez es todo lo contrario.

No puedo dejar de admirar su capacidad de crear su propio atlas, representar su mundo y el mundo de su "otro yo" (su subconsciente que cobra vida bajo hipnosis) con todos los medios que tiene a su alcance. He encontrado trabajos de este artista en prácticamente todos los formatos y técnicas, esa pulsión por crear y aprovechar cualquier medio siendo siempre coherente y en lo que hace me fascina de él.

Si mi trabajo avanzara más hacia lo simbólico, lo conceptual o lo psicológico creo que la influencia de Mullican se haría más patente en mi obra, pero lo que ahora me interesa es la experimentación material. También considero que el trabajo de un artista debería hablar por sí mismo pero no estoy segura de que el arte de Matt Mullican me dice lo que él quiere que me diga, por lo que cuento con él solo como un referente estético.



Matt Mullican: *Untitled (cathedral)*, 1988. Óleo sobre lienzo



Matt Mullican: *Untitled (4 glass Windows)*, 1990.

3.4. VVAA TAPICES

Pasaremos a continuación a relatar el proceso de creación de la obra que se presenta con este proyecto. Teniendo ya creado el marco a partir del cuál se ha planteado el trabajo, se hablará ahora de la idea germen de la obra, los materiales, la técnica, las etapas de desarrollo y la evolución del mismo.

3.4.1. Antes de

Como se ha comentado con anterioridad, durante el curso pasado ya tuve oportunidad de trabajar la técnica del tapiz. Esto y la experimentación con materiales ajenos a la textil me ha hecho llegar al punto de partida a partir del cual nace el proyecto del trabajo de final de grado.

De todos los elementos que podría haber incluido en la obra he decidido dar prioridad al alambre. La primera vez que lo utilicé fue para realizar una pequeña pieza inspirada en Eva Hesse. Desde ese momento me resultó estimulante su aspecto entre industrial y artesanal, ya que si no está tenso siempre adopta formas irregulares que lo hace menos frío y dejan en él la huella de la manipulación, lo manual.

También el que su dureza haga que no se junten las líneas de la trama que forma, si no que cree una malla donde se pueden apreciar por separado cada línea como si fuera un dibujo, fue otro aspecto del material que me atrajo.

Experimentaciones con diferentes materiales, 2013.



A continuación se incluye imágenes de la obra *IO*. Este trabajo lo realicé durante el curso pasado a partir de unas asientos encontrados en la calle. Fue un largo proceso hasta tener la obra acabada: quitar el recubrimiento a las maderas, imprimir las, pintarlas, clavar los clavos para la urdimbre... pero este trabajo me resultó más gratificante que otras asignaturas de pintura y dibujo. El crear la obra de una forma total y sorteando los problemas que eso ocasiona, adaptándome a las características del material en cada parte del proceso me proporcionó un control mayor sobre el resultado.



Esthéphany Donderis: *IO*,
2014.

En las piezas del trabajo *VVAA* también he querido implicarme en todas las partes del proceso y crear yo misma todo lo que fuera posible: cortar la madera natural de los bastidores, montarlos, lijarla, pintarla,... y por supuesto tejer el propio tapiz.

Otro de los puntos comunes entre las obras es que el nombre de ambas, *VVAA* e *IO*, surgen del mismo concepto. Ya que no se trata de piezas narrativas ni representativas me era complicado el ponerles un nombre, tampoco quería que este aportara ninguna información que pudiera influir en la percepción. Finalmente me surgió la idea de hacer un título descriptivo de la obra: *IO* se titula así porque las formas de la pieza son líneas rectas y círculos, la formas geométricas se cuelan también en el título. En *VVAA* las formas son triángulos, normales e invertidos, y así las formas de las letras elegidas para el nombre son también triángulos. Además se hace un juego, que salta a la vista, entre mi último año de *BBAA*, y mi última pieza aquí, *VVAA*.

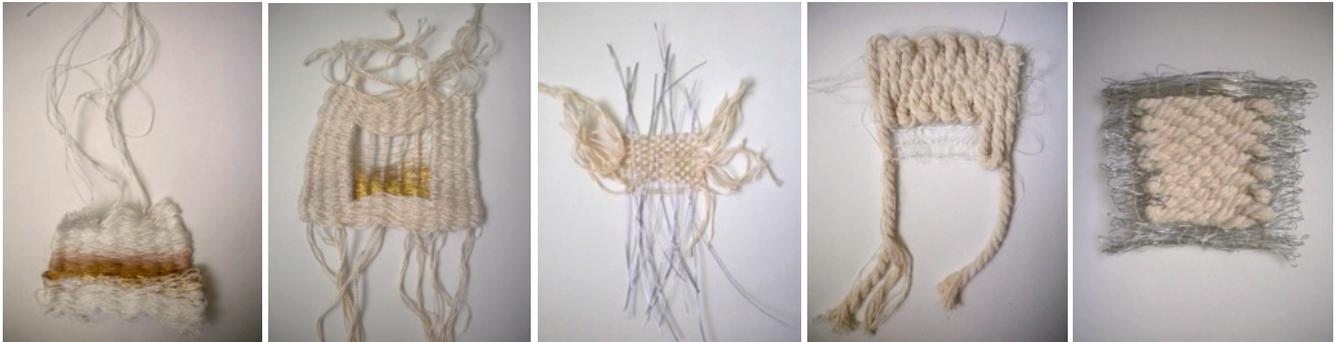
3.4.2. Idea a trabajar

En un principio, como ya se ha puntualizado anteriormente, para este proyecto final tuve inclinaciones por hacer una instalación. Quería que la obra jugase con el espacio universitario y se adaptara a él. Hubiera sido varias piezas formadas por alambres paralelos tensados de la pared al suelo diagonalmente y que en ellos se tramaran otros materiales que reflejarán la luz de diferente manera. Una obra sutil a partir de líneas.

Desde un principio traté de limitar los juegos cromáticos al mínimo respetando el color y la naturaleza de los diferentes materiales.

Otro de los aspectos que tenía decididos, tras haber trabajado con hilos y telas es que la obra no debía ser maleable, no debía tener consistencia de tejido si no ser rígida.

Quería mantener también el compromiso, del que ya se ha tratado en esta memoria, de crear de forma manual, en la medida de lo posible, todos los elementos que formaran parte de la obra. Los enganches que debería tener la instalación, montar el bastidor donde tejería las piezas...



Experiencias previas a
VVAA, 2015.

También era importante para mí el tamaño de la obra. En un principio, al planteármela como instalación, quería que la altura fuera de unos dos metros, pues nunca he trabajado con un formato tan grande y disfrutaría de poder realizar un tapiz “real” en cuanto al tamaño, pues las piezas realizadas hasta este proyecto nunca habían llegado ni a la mitad de ese tamaño.

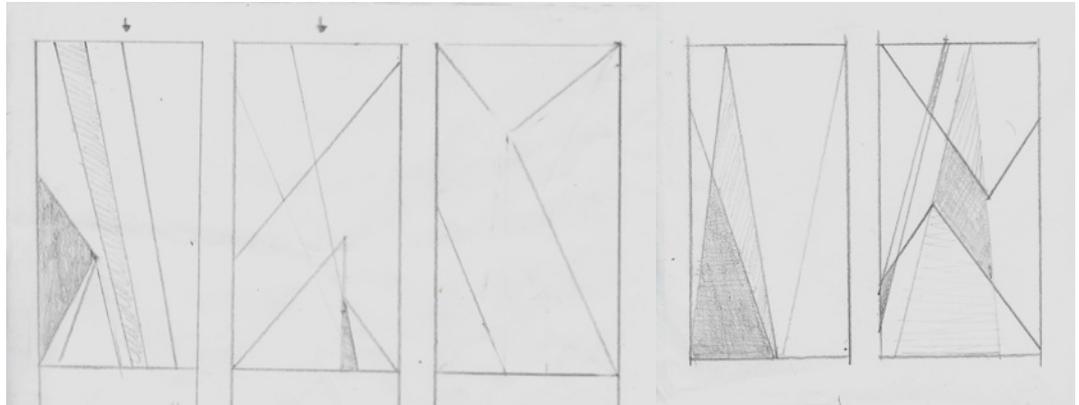
Cuando finalmente me vi con problemas durante la realización y decidí que las piezas en lugar de estar instaladas en el espacio expositivo iban a tener que estar en sus propios bastidores, mantuve el formato grande pero lo reduje unos centímetros, exactamente a 1,78 para que tuvieran la misma altura que yo.

Mientras estuve investigando y tomando y desechando ideas tejí algunos pequeños tapices con materiales que fui encontrando. De estos de ahí me gustó el comportamiento de la cuerda que, como está trenzada, al tejerla crea una superficie rígida y resistente. Posteriormente cuando me decidí por introducir nuevos materiales en la obra VVAA, la cuerda fue el primero que utilicé.

Por último, cuando ya tenía aclarado el camino que iba a seguir en el proyecto creé algunos esbozos del trabajo a realizar. Estos fueron para orientarme y comprobar como quedaban, en formato físico, las ideas en cuanto a la forma, pero en ningún momento quise realizar los tapices copiando un esquema previo, eso hubiera sido ir en contra de la liberación que ha conseguido el mundo del arte textil desde la época de los cartones. También es muy difícil de prever si los materiales van a compenetrarse bien, la composición debía surgir de una manera intuitiva a medida que se trabajaba con los materiales directamente.

Si que tuvieron su utilidad, sin embargo, estos bocetos ya que me ayudaron a encontrar las formas que debían estar en el tapiz. Quería usar figuras geométricas ligeras, que atravesaran la obra, como si fueran haces de luz, y que no resultaran estáticas ni pesadas. Tras los primeros dibujos deseché las formas más rectangulares y me decidí a componer los tapices únicamente con triángulos, que entraran desde abajo o cayeran desde arriba, pequeños o grandes, enteros o solo visibles parcialmente, pero triángulos.

Bocetos para VVAA,
2015.



3.4.3. Técnica

No hay mucho misterio en la realización de un tapiz. Se trata de crear una serie de líneas paralelas en una dirección y después con otra línea ir serpenteando la urdimbre, yendo de lado a lado pasando por arriba de la línea una vez, y por abajo la siguiente.

Al ver un tapiz se puede ver de forma honesta el tiempo invertido, la dedicación de pasar una y otra vez el hilo (u otro material) a través de la red. No es un juego de rápidas pinceladas efectistas, a la hora de tejer no puede haber engaños ni atajos. Esta forma de trabajo parece no cuajar con la imagen del arte y del artista, siempre lleno de emociones, furia y rabia, reflejando de forma expresionista su atormentado mundo interior; pero yo he encontrado en esta técnica mi mejor modo de expresión, que me permite evadirme de esa posible atormentada psique y sumergirme en una cuadrícula de formas ordenadas.

A parte del tapiz en sí, he tenido que llevar a cabo diferentes tipos de trabajo para terminar mi proyecto. Entre ellos el de realizar los bastidores. Para ello medí, serré, lijé y atornillé la madera; esto ha ocasionado que los ángulos no fueran perfectos, que algún listón, inexplicablemente, midiera algunos milímetros menos de los que debiera... y finalmente ningún soporte ha acabado siendo ni perfecto ni parecido a los demás. Sin embargo no considero que esto haya afectado de forma negativa a la obra, tuve la posibilidad de haber llevado la madera a ser cortada por una máquina y a ser pegada por profesionales, pero no creo que la calidad de esta obra fuera a ser mayor si se le quitan los “defectos” debidos a su elaboración manual.

3.4.4. Proceso

El desarrollo de la parte práctica del proyecto comenzó con la creación en del soporte donde tejería las piezas. La idea era finalizar ahí la primera pieza, después quitarla del soporte y guardarla hasta el momento de la presentación, y en el mismo soporte empezar el siguiente tapiz y así sucesivamente.

En esta primera pieza trabajé con alambre, hilo de pescar e hilo metálico de estropajo.



Creación del soporte y primer tapiz.

Quería crear una obra sutil integrada en el espacio expositivo, por lo que no me resultó un inconveniente el que desde lejos la pieza fuera difícil de apreciar por las características de los materiales utilizados.

Cuando llegó el momento de quitar el tapiz de era consciente del riesgo de la operación por anteriores experiencias, pero el haber grandes superficies de alambre tejido parecía darle una solidez consistente. A pesar de esto, al empezar a retirar el tapiz del soporte las partes no tejidas perdieron demasiada tensión y no pude continuar.

Este fue un punto crítico en el proceso de creación y tuve que replantearme cómo iba a continuar la obra.

Intento de quitar el primer tapiz del soporte.





Creación de los bastidores.

Tras este contratiempo decidí que la mejor forma de no renunciar a la idea, pero adaptarla a la situación sería que cada tapiz estuviera en un bastidor. Para conseguir el formato que yo quería, y que el trabajo siguiera siendo lo más artesanal posible compré la madera necesaria y creé los soportes.

A continuación llegaría la que ha sido la parte más complicada del proyecto, que fue el pasar el primer tapiz desde el primer soporte utilizado hasta el nuevo bastidor que había hecho. Fue una tarea laboriosa de tres días cambiando clavo por clavo y tensando y destensando el alambre con cuidado de no romperlo y de que no perdiera la forma.

Cuando finalmente conseguí el traspaso vi que el resultado final puesto en bastidor no era el deseado. Si ya no iba a haber un juego con el espacio, la obra quedaba perdida dentro de un marco que se la estaba comiendo. Decidí por lo tanto probar a introducir materiales mas orgánicos y contundentes. Empecé con la cuerda, pero el resultado entre el alambre tan ligero y la cuerda tan vasta no daba buen resultado. Debía introducir otro material que jugara y diera. Entonces fue cuando pensé en introducir un elemento textil, algo que había rechazado en un principio, pero que llegados a este punto era lo que el tapiz necesitada: volver a sus orígenes, a la tela que le diera consistencia. Y puestos a acabar utilizando tela elegí un color muy orgánico, el granate, para hacer mayor el contraste.

Traspaso y modificación del primer tapiz.



Mientras tomaba decisiones de cambio en ese primer tapiz, fui avanzando también con los demás, creando la matriz de alambre, a la iba añadiendo elementos

En todos los tapices he jugado con las mismas formas, pero dándoles diferentes enfoques. Uno está creado casi a modo de paisaje, en otro he trabajado la repetición de patrones típica de los tapices tradicionales... En el desarrollo de cada pieza he ido probando, tejiendo y destejiendo, según lo que el propio tapiz iba pidiendo hasta alcanzar la forma más armónica y equilibrada para cada uno



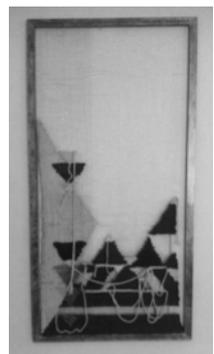
Tapices en proceso.

Por último, al haber finalizado los tapices encontré que había un elemento que no encajaba visualmente. Mi intención era dejar los materiales en tu forma natural, pero el color del marco tenía una guerra con el contenido de los tapices que no lo hacía conveniente. Debía por lo tanto encontrar una manera de apagarlo y hacerlo integrarse en la obra.

Tras realizar varias pruebas de color en los trozos de madera que me habían sobrado decidí que lo mejor sería acercarlo al elemento base del tapiz, al alambre. Para ello pinté los bastidores de negro y les apliqué después cera con pigmento metálico.



Modificando los bastidores.



4. CONCLUSIONES

Tras haber finalizado este proyecto he confirmado mi filia por la técnica con la que he trabajado. Tenía dudas sobre si sería conveniente realizar el ultimo trabajo con un medio expresivo con el que no tengo mucha experiencia, pero ha resultado positivo. Siento que mi relación con el tapiz acaba de empezar y que es el inicio de un camino en el que mi producción estará ligada a él.

Durante el proceso de trabajo he tenido que rechazar algunas opciones y vías de desarrollo alternativas que me gustaría explorar a partir de ahora . A pesar de que he estado cómoda trabajando con un formato grande, en el futuro habría que volver a reducirlo y seguir haciendo pruebas mezclando los elementos que ya he usado con nuevos materiales que me han llamado la atención en trabajos de artistas como Eva Hesse.

También me gustaría utilizar nuevos tipos de formas en las composiciones, creando otras figuras geométricas que simulen tridimensionalidad, que son con las que más me gusta trabajar. Me gustaría hacer un doble juego entre la línea de la trama y la urdimbre que crea tridimensionalidad formando el tapiz, y en este, utilizar también líneas que simulen el 3D de un cubo en la superficie.

Han salido reforzadas también algunas de las convicciones que tenía en cuanto a lo que debe ser el arte, los conceptos de creatividad y creación, y está aumentando mi seguridad a la hora de defender mis puntos de vista artísticos.

Por ultimo creo que el *fiber art* se está desarrollando cada vez más y que va a ser importante en la historia del arte, pero sobre todo en la historia de las mujeres artistas, que cada vez adquieren más poder y visibilidad y se da más valía a sus técnicas.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. LIBROS

BARTHES, R. *El placer del texto*. Méjico: Siglo Veintiuno, 1993.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BOVISIO, M.A. *Arte vs. artesanía*. Argentina: FIIAR, 2002.

CARAMEL, L. *Sul filo del millennio: miniartextil 2000*. Milano: Mazzotta, 2000.

CORTAZAR, J. *Bestiario*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1970.

GARCÍA LÓPEZ A. et al. *Investigación Artística: proyectos y discursos*. Madrid: Visión Libros, 2014.

DEEPWELL, K. *Nueva crítica feminista de arte: Estrategias crítica*. Madrid: Cátedra, 1998.

DOMENECH, M. *Tejer historias, vestirse de palabras*. Castellón: Ed. UJI, 2009.

LOPEZ MONDEJAR, L. *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*. Murcia: CENDEAC, 2009.

MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 2000.

MAYAYO, P. *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea, 2002.

MORRIS, W. *Arte y sociedad industrial*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975.

ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

SALABERT, P. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal, 2013.

SEVILLA, S. *Soledad Sevilla: instalaciones*. Granada: Diputación Provincial, 1996.

SHERER, D. et al. *Matt Mullican. More details from an imaginary universe*. Torino: Hopefulmonster, 2001.

THOMAS, M; MAINGUY C; POMMIER, S. *El tapiz : Historia de un arte*. Barcelona: Carroggio, 1985.

VOLPE, T.M; CATHERS, B. *Treasures of the American Art and Crafts Movement 1890-1920*. Italy: Thames and Hudson Ltd, 1988.

WORTMANN WELTGE, S. *Women's work. Textile art from the Bauhaus*. Singapore: Chronicle Books, 1993.

5.2. REVISTAS

AYALA, G. Eva Hesse, lo artesanal-visceral. En: *Cultura Colectiva*. 2013-10-28. [Consulta: 2015-05-25]. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/eva-hesse-lo-artesanal-visceral/>

CABANILLAS, S. El hilo de Aracne. En: *Revista cruce*. [Consulta: 2015-02-13]. Disponible en: <http://revistacruce.com/letras/item/1414-el-hilo-de-aracne-parte-i>

GARCÍA, M.B. Arte-artesanía, interacción histórica. En: *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005, Vol. X, núm. 599, ISSN 1138-9796. [Consulta: 2015-02-13]. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>

GIRALT-MIRACLE, D. Crisis del tapiz en la Bienal de Lausana. En: *El País*. Madrid: Ediciones El País, 1979, Año IV, núm. 1033. [Consulta: 2015-03-12]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1979/08/30/cultura/304812003_850215.html

ERRIS CARRILLO, M.J. Gabbeh: el relato circular de una vida. En: *Banda Aparte*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999, núm. 16, ISSN: 1138-1981. [Consulta: 2015-05-25]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/42384>

KIMMELMAN, M. ART VIEW; Eva Hesse and the Lure Of 'Absurd Opposites'. En: *NY Times*, 1992-05-10. [Consulta: 2015-05-25]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1992/05/10/arts/art-view-eva-hesse-and-the-lure-of-absurd-opposites.html?pagewanted=1>

LAPEÑA GALLEGO, G. ¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta. En: *Arte y Políticas de Identidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2014, Vol 10, ISSN: 1989-8452. [Consulta: 2015-05-23] Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/146241/130641>

NIELL, M.S. El concepto de técnica en Ortega y Gasset. En: Taula: quaderns de pensament. Islas baleares: UBI, 1992, num. 17, ISSN: ISSN 0214-6657.[Consulta: 2015-03-07]. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Taula/article/download/70915/89902>

SULLIVAN, R. Ruth Asawa, The subversively “domestic” artist. En: *NY Times*, 2013-12-21. [Consulta: 2015-05-20]. Disponible en: http://www.nytimes.com/news/the-lives-they-lived/2013/12/21/ruth-asawa/?_r=0

5.3. TESIS

HERVAS Y HERAS, J. *El camino hacia la arquitectura: Las mujeres de la Bauhaus*. [tesina fin de máster]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2014. [Consulta: 2015-05-24]. Disponible en: <https://serviciosgate.upm.es/tesis/tesis/7708>

PIGNOTTI, C. *La "Joyería Contemporánea": una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. Consulta: [2015-05-24]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/15268>

FERNÁNDEZ GUERRERO, O. *El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega* [tesis]. La Rioja: UNED, 2012. [Consulta: 2015-02-13]. Disponible en: http://www.unirioja.es/genero/archivos/pdf/diosas_tejedoras.pdf

5.4. CATÁLOGOS

IVAM, *Eva Hesse* [catálogo], Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

GALERÍA SOLEDAD LORENZO, *Soledad Sevilla: [Exposición] 26 octubre-25 noviembre 1995* [catálogo], Madrid: 1995.

SALA PARPALLÓ, *Soledad Sevilla. Casas Concéntricas. Una instalación sobre la albufera* [catálogo], Valencia: Diputació de València, 1998.

5.5. WEB

MUSEO DEL TAPIZ DE SAN CUGAT. [consulta: 2015-02-17]. Disponible en:
<http://www.museu.santcugat.cat/>

RUTH ASAWA. [consulta: 2015-05-20]. Disponible en:
<http://www.ruthasawa.com/>

SOLEDAD SEVILLA. [consulta: 2015-03-11]. Disponible en:
www.soledadsevilla.com/

COLECCIÓN “LA CAIXA” [consulta: 2015-03-11]. Disponible en:
<https://coleccion.caixaforum.com/>

5.6. AUDIOVISUALES

CAJORI, M; WALLACH, A. Louise Bourgeois: La araña, la amante y la mandarina.
En: *YouTube* [vídeo], 2013-11-13.[consulta: 2015-03-05], Disponible
en:
https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=OKnbsOGfKWU

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

1.	Esthéphany Donderis: detalle de VVAA, 2015.....	4
2.	Goya: <i>Merienda Campestre</i> , 1778. Cartón para tapices.....	11
3.	Annie Albers: <i>City</i> , 1949. Tapiz.....	12
4.	Gunta Stölz: <i>Wall hanging or runner</i> , 1923. Tapiz.....	12
5.	Magdalena Abakanowicz: <i>Abakan Red</i> , 1969.....	13
6.	Wojciech Sadley: <i>He</i> , 1971.....	13
7.	El Anatsui: <i>In the World, But Don't Know the World</i> , 2009.....	14
8.	Teresa Codina: <i>Núvol en l'aire cel</i> , 1973.....	14
9.	Soledad Sevilla: <i>La hora de la siesta</i> , 1990.....	17
10.	Soledad Sevilla: <i>Toda la Torre (día)</i> , 1990.....	18
11.	Eva Hesse: <i>Contingent</i> , 1968.	18
12.	Eva Hesse: <i>Metronomic Irregularity II</i> , 1966.	19
13.	Ruth Asawa: <i>Untitled</i> , 1953. Crochet con alambre.	19
14.	Louise Bourgeois : <i>Untitled (I Have been to Hell and Back)</i> , 1966....	20
15.	Louise Bourgeois : <i>Seven in bed</i> , 2001.	20
16.	Matt Mullican: <i>Untitled (cathedral)</i> , 1988. Óleo sobre lienzo.....	21
17.	Matt Mullican: <i>Untitled (4 glass Windows)</i> , 1990.....	21
18.	19. 20. Esthéphany Donderis: experimentaciones, 2013.....	22
21.	22. 23. Esthéphany Donderis: <i>IO</i> , 2014.....	23
24.	25. 26. 27. 28. Esthéphany Donderis: experiencias previas, 2015....	24
29.	30. Esthéphany Donderis: bocetos para VVAA, 2015.....	25
31.	32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. Esthéphany Donderis: proceso VVAA.....	26
39.	40. 41. Esthéphany Donderis: proceso VVAA, 2015.....	26
42.	43. 44. 45. 46. Esthéphany Donderis: proceso VVAA, 2015.....	27
47.	48. 49. 50. 51. Esthéphany Donderis: proceso VVAA, 2015.....	27
52.	53. 54. 55. 56. Esthéphany Donderis: proceso VVAA, 201.....	28
57.	58. 59. 60. 61. Esthéphany Donderis: proceso VVAA, 2015.....	28
62.	63. 64. 65. Esthéphany Donderis: VVAA (detalle), 2015.....	29
66.	67. 68. Esthéphany Donderis: VVAA, 2015.....	29
69.	70. 71. 72. 73. 74. Esthéphany Donderis: VVAA (detalle), 2015.....	29